
Arquitectura

Tendencias de la arquitectura contemporánea

JUAN ALBERTO LASERRE

NACIDO EN BS. AIRES en 1923. Graduóse de arquitecto en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. En 1951 hizo un extenso viaje de estudios por Europa. En 1952 ingresó en el cuerpo docente de la facultad de Ciencias Fisicomatemáticas de la Universidad Nacional de La Plata como ayudante de la cátedra de composición arquitectónica. Sucesivamente fue: jefe de trabajos prácticos de la misma cátedra (1953); ayudante de curso de teoría de la arquitectura (1954); jefe de trabajos prácticos del 2º curso de teoría de la arquitectura (1955); ayudante de la segunda cátedra de historia de la arquitectura (1957). En la actualidad es jefe de trabajos prácticos de la misma cátedra. Es también profesor de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Manuel Belgrano" (Buenos Aires). Arquitecto del departamento de arquitectura del Ministerio de Marina.

YA a mediados del siglo XIX comienza la reacción contra el academicismo. En realidad no se trata de una fuerza organizada, sino más bien de esfuerzos aislados y en cierto sentido, heterogéneos. Teorías estéticas, realizaciones concretas que ya apuntan decididamente hacia una nueva tecnología —como en el caso del *Cristal Palace*— o movimientos artísticos que claman por una moralidad constructiva o por un más honesto uso de los materiales, como William Morris y sus ARTS Y CRAFTS. Sin lugar a dudas Morris fue sincero en su prédica por la vuelta al artesanado, pues creyó en ella como la única salida para el caos que estaba produciendo el maquinismo en el campo artístico, pero no entendió que en una civilización mecanizada como la que estaba naciendo, un hombre no podía realizar el mismo trabajo que una máquina. Su finalidad fue indudablemente honesta pero no supo o no pudo encontrar los medios para lograrla. La vuelta al estilo gótico —como la vuelta a cual-

quier estilo sea cual sea— no era la solución y por otra parte su credo no atacaba el problema arquitectónico en su esencia sino que se circunscribía a sus aspectos parciales como ser la tapicería, el mobiliario y los utensilios de uso doméstico. Sin duda que la *Red House* construída para Morris por el arquitecto P. Webb constituye una obra realmente revolucionaria en lo que a honestidad constructiva se refiere, pero ésta fue la única manifestación arquitectónica de este movimiento. Los ideales de Morris se perfeccionan y materializan en las obras de hombres como Ashbee, Mackintosh y Veysey, pero posteriormente la iniciativa pasa de Gran Bretaña al continente europeo, en donde Van de Belde y Horta fundan el 'art nouveau', un movimiento artístico basado en la preeminencia de la línea curva y que con excepción de la *Maison du Peuple* de Horta no puede tomarse como un esfuerzo serio en el campo arquitectónico. Judgenstijl, Seseción Vienesá y Libertay son submovimientos del "art nouveau", pues en esencia lo que perseguían era el reemplazo de una forma por otra. Pero de cualquier modo, equivocados o no, la iniciativa estaba tomada. Mal o bien la reacción contra el academicismo se había iniciado y sus consecuencias poco tardarían en mostrar sus frutos. Se inaugura la época de los "ismos" en la cual cada uno de ellos pretende jugar un papel preponderante en la evolución del movimiento arquitectónico. Surge una generación de artistas que persiguen, cada uno por distintos caminos, un ideal de belleza acorde con las necesidades materiales y espirituales del momento. Comienzan a aparecer síntomas de grandes cambios en el panorama arquitectónico: formulaciones teóricas, manifiestos, proclamas, ensayos con nuevas formas e inclusive con nuevos materiales. En realidad ninguno de los hombres que formaron en esta vanguardia sabía exactamente lo que quería ni como hacerlo pero hablan y escriben sobre la preeminencia de la masa sobre el espacio o viceversa e intuitivamente luchan por una moralidad en el uso de los materiales. Y en esto reside precisamente el valor de estos hombres que consciente o inconscientemente echaron las bases de la nueva arquitectura.

De este fenómeno artístico se derivan una serie de escuelas, movimientos o, en algunos casos, simples manifestaciones de deseo. Las conclusiones a que llegaron estas últimas fueron en su mayor parte negativas como en el caso del surrealismo y dadaísmo. En cambio

ARQUITECTURA

otras como el constructivismo, neo-plasticismo, purismo y futurismo proveyeron de las ideas necesarias para conformar ese gran movimiento que se llamó cubismo y en el cual está el germen de una de las grandes tendencias de nuestra arquitectura: el racionalismo.

Es necesario analizar, aunque sea someramente, cuáles fueron las inquietudes e ideales que movieron a los hombres de estas escuelas en su desconcertante búsqueda de una nueva estética.

Los futuristas sintieron la necesidad de liberarse de la masa y concibieron ciudades de cristal donde todo era luz y direcciones. Su idea primordial fue la velocidad y el objeto en movimiento. En este sentido las esculturas de Boccioni abren un nuevo horizonte en ese arte. Marinetti y Sant' Elia son los mayores exponentes de este movimiento que preconizó la línea oblícua y la elipse en el aspecto ornamental y la utilización, en la arquitectura, de materiales de vida perecedera para que cada generación tuviera la necesidad y la obligación de construir su vivienda.

Mientras tanto en Rusia y casi al mismo tiempo, Malewitsch inauguraba el constructivismo, movimiento totalmente plástico en el que interesaba sobremanera el encastramiento de los volúmenes puros y el juego de las masas. Sus *arkitectonen* son "maquettes" de lo que posteriormente materializaría Van Doesburg con su "neo-plasticismo" que perseguía el análisis exhaustivo del volumen arquitectónico, su descomposición y el reagrupamiento de todos sus elementos constitutivos. Esta escuela produce obras de calidad dispar: la *Maison en Utrecht* de Rietveld es la materialización de los ideales proto-cubistas, mientras que la *Casa-estudio*, en Meudon Van Fleury, de Van Doesburg, es su negación.

El purismo fue acuñado en 1917 por Le Corbusier y Ozenfant. Significó la respuesta a la desesperación y frustración que produjo en los expresionistas alemanes, la guerra de 1914. Para los puristas el período post-bélico significa un mundo mejor, un arte puro y ordenado, el cual al reducir los componentes arquitectónicos a elementos primarios como ser cilindros, cubos, esferas y pirámides es, de todos los movimientos pre-cubistas, el que hace un aporte más concreto.

El dadaísmo de Tzara no persiguió nada en especial salvo el llamar la atención por los desmanes y ferocidad con que pretendió

imponer su pseudo-teoría estética. Posteriormente evolucionó hacia el surrealismo, un arte basado en las fuerzas inconscientes y en las doctrinas psicoanalistas.

Leos y Sullivan, los dos grandes solitarios, fueron los únicos que no pretendieron crear una escuela. Simplemente proclamaron una idea. Existe una gran similitud en la vida de estos dos hombres a pesar de haber actuado en distintos continentes. Ambos predicaron en el desierto, en el desierto espiritual y material que era la sociedad de esa época. Ambos creyeron en el hombre y en sus infinitas posibilidades y también ambos se plantaron solos, absolutamente solos, contra todos. Leos con su intransigencia y su intemperancia iconoclasta, abre el camino al cubismo arquitectónico y Sullivan con sus obras y sus escritos afirma que "la forma sigue a la función" y echa las bases del organicismo que posteriormente perfeccionaría Whright.

El racionalismo hace su aparición oficial con el manifiesto de los pintores "fauves" entre 1906 y 1908, a pesar de que teóricamente el germen de esas ideas estaba en la mente de algunos hombres mucho tiempo antes. Prácticamente los ideales cubistas se manifestaron en el Crystal Palace en el año 1850.

Los pintores cubistas alcanzaron la meta antes que los arquitectos. Mientras que en 1914, los pintores habían logrado la madurez de sus principios, es recién en 1920 que Gropius consigue con su Bauhaus, la disolución, en términos de espacio y transparencia del pesado volumen arquitectónico. El cubismo sintético acercó aún más la pintura a la arquitectura. Su idioma era el de los planos que avanzan y se interpenetran y su interpretación plástica se concreta en la arquitectura de Gropius y de Le Corbusier.

En cierto sentido el cubismo tiene mucho que ver con Cézanne. Este pintor trató de llegar a la consolidación de la forma por medio de una evolución impresionista. Disecó la naturaleza en simples y elementales formas y por un proceso de síntesis, cada vez más agudo, llegó a la conclusión de que "todo en la naturaleza es formar de acuerdo al cono, la esfera y el cilindro". Basada en las premisas de Cézanne, la arquitectura cubista descompone en partes el volumen del edificio y éstas, a su vez, se agrupan en masas. Consecuentemente el torturado volumen se transforma en el cúbico block, los techos de

ARQUITECTURA

múltiples y caprichosas formas se convierten en el austero techo plano y los paramentos, ornamentados hasta el ridículo, necesitan de un claro y afilado contorno. Pero la proclama de Cézanne, aunque clara, no era absoluta en sus fines, sobre todo en lo que a arquitectura se refiere. Desnaturalizar el objeto hasta convertirlo en meros signos figurativos, es válido para la pintura, pero no tiene mayor aplicación en la arquitectura, pues ésta es, en esencia, una manifestación artística utilitaria. En realidad el cubismo pictórico trasladado al campo arquitectónico determinó una revolución que no estaba basada en una teoría de real validez. Fue revolucionario en el sistema pero clásico en el método. El cubismo y su consecuencia natural, la cuarta dimensión, no tuvo aplicación inmediata en el campo arquitectónico. En ciertas obras de Oud, Lurgat y Van Doesburg, prevalece el concepto errado del cubismo: la ponderación de las masas y el juego de los volúmenes. El idioma no era espacial sino volumétrico y la finalidad que el volumen tomara posesión del espacio y no la de crear espacios.

Con Gropius se inicia la verdadera materialización del cubismo. Su Bauhaus es la mejor interpretación del concepto de cuarta dimensión en el campo arquitectónico. Se hace necesario el espacio-tiempo o mejor dicho la simultaneidad de los puntos de vista, para entender esta obra. La transparencia de los volúmenes vidriados y su unión por medio de puentes, hace imposible la visión total desde un único punto de vista. Por primera vez desaparece el concepto renacentista de la fachada. Fue éste un período ocupado exclusivamente por la búsqueda de una forma y de una pureza arquitectónica. Una columna llegó a considerarse como un cilindro abrazado por planos horizontales y verticales. Alrededor del año 1925 la polémica que había encendido las posiciones antagónicas de las distintas escuelas arquitectónicas se fue apaciguando y en definitiva se decantó en una de las grandes tendencias arquitectónicas: el racionalismo. Mientras tanto en América hacía ya tiempo que la teoría organicista había sido proclamada, pero sus principios fueron ignorados durante muchos años. Es lógico que la intemperancia de Leos culmine en Le Corbusier, del mismo modo que el humanismo de Sullivan encuentre en Wright su verdadero cultor. Y es evidente que el ra-

cionalismo y el organicismo son las dos grandes tendencias en que se debate la arquitectura de nuestros tiempos.

Se hace necesario analizar cuáles son las diferencias temperamentales ideológicas y doctrinarias que existen entre Le Corbusier y Wright, los indiscutibles pero discutidos representantes de estas dos escuelas arquitectónicas.

Le Corbusier es el jefe del racionalismo: al menos él se erigió en su propagandista más hábil y espectacular. Su credo es simple: se basa en cinco puntos que son inamovibles y de validez universal. Y el concepto que tiene sobre la arquitectura es terminante: la define como "el juego hermoso y sabio de los volúmenes bajo la luz del sol". Pero es aún más concluyente cuando dice que "la casa es una máquina para vivir". A sabiendas o no, Le Corbusier ha establecido un dogma. Prácticamente la arquitectura se ha convertido en una ecuación con varias incógnitas que se resuelve por medios exclusivamente matemáticos. Pero a pesar de todo, su maquinolatría, su mecanocentrismo, sus espectaculares formulaciones urbanísticas y su obra de divulgación —de dudosa efectividad— sacó a la arquitectura del estancamiento en que se encontraba. Sin lugar a dudas a él se debe que ese arte se haya encaminado por la senda de la honestidad y la moralidad constructiva. Pero también él es el gran responsable de haber pretendido reducir la arquitectura a cinco principios rígidos que en definitiva la canalizaron hacia un academicismo tanto o más peligroso que el que él había querido eliminar. Nació el estilo *Corbú* y la arquitectura se convirtió, en manos de sus imitadores, en el arteestereotipado de levantar cubos o prismas vidriados sobre "pilotis". Hacia 1920 todos los elementos teóricos para poder explicar el racionalismo estaban promulgados. Si bien era lógico que para reaccionar contra el estado de cosas que había dejado el academicismo los racionalistas redujeran su vocabulario a unos pocos y precisos medios figurativos, la insistencia casi maniática en ellos, la promulgación de postulados deterministas, la obsesión por la perfección mecánica y el entusiasmo por las abstracciones matemáticas, llevaron a esta escuela a una posición rígidamente formal que en definitiva se estancó en una manifestación casi narcisita.

Son sumamente ilustrativas las consideraciones que sobre la arquitectura hace Le Corbusier en *VERS UNE ARCHITECTURE*, su libro

ARQUITECTURA

más conocido. De ellas se desprende la autosuficiencia por sus conceptos y el tremendo desinterés que siente por el hombre. "La arquitectura es el juego sabio de los volúmenes reunidos bajo la luz del sol. Nuestros ojos están hechos para ver los volúmenes bajo la luz; los claroscuros revelan las formas: los conos, los cubos, las esferas, los cilindros, las pirámides son las grandes formas primarias que a la luz resultan bien. La imagen se nos revela neta, tangible, sin ambigüedades. Es por eso que ellas son formas bellas, las más bellas formas. Todo el mundo está de acuerdo con ello: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición máxima de las artes plásticas". Basándose en esto, considera arquitectónicas la Torre de Babilonia, el Partenón, el Coliseo, el Panteón, Santa Sofía de Constantinopla, la Torre de Pisa, la Cúpula de Brunelleschi, porque "es una arquitectura de prismas, cubos, cilindros, triedros o esferas" y niega belleza a la arquitectura gótica porque "las catedrales no provienen de grandes formas primarias; la catedral no es una obra plástica, sino un drama que lucha contra la pesadez; una catedral nos interesa como una ingeniosa solución a un problema difícil.

Es evidente que con un criterio tan parcial, todo se puede justificar, inclusive el tener que recurrir a la sección áurea para resolver ciertos estudios bi-dimensionales de fachadas, recurso académico éste que destruye la posición racionalista de que "la belleza es un imponderable que no se puede conseguir sino por la presencia formal de bases primordiales y la satisfacción racional del espíritu". Más adelante dice: "El arte es un alimento necesario nada más que para las 'elites' que lo necesitan para poder conducir. El arte es esencialmente orgulloso"... "Todos los hombres tienen las mismas necesidades". Este concepto tan equivocado, condujo a que la arquitectura racionalista se convirtiera en una manifestación no apta para el consumo popular. Era demasiado perfecta, demasiado intelectual para que pudiera ser comprendida por el hombre de la calle. Se había convertido en la materialización de planes ideales y geométricos destinados a una selección de intelectuales que creyó buena-mente poder resolver los problemas sociales y humanos del hombre de post-guerra sin tener en cuenta que el placer espiritual del hombre es lo único que la ciencia no pretende explicar.

Por una rara coincidencia todos los factores estaban dispuestos

para que se produjera el reencuentro de la arquitectura con sus fines específicos: una tecnología avanzada estaba esperando que alguien la utilizara para poder entrar definitivamente en el campo arquitectónico; el hombre, cansado de la vacuidad e inoperancia de los estilos históricos y la psicosis de post-guerra con su secuela en el campo social, político y económico. Evidentemente el racionalismo tuvo la gran oportunidad para producir el gran cambio. En parte lo logró: acertó en su lucha contra el formalismo académico y en su insistencia sobre la importancia de la simplicidad, la luz y el sol, en las ventajas de los paramentos lisos, los grandes aventanamientos y los muebles adecuados a las funciones anatómicas, pero se equivocó cuando pretendió resolver los problemas colectivos del hombre-masa olvidando la gran incógnita que es el hombre-común, con todos sus defectos y todas sus virtudes, con todas las bajezas y vicios y cualidades, que hacen que ese hombre no entienda a veces de especulaciones teóricas que conducen a los prismas y cilindros bajo la luz del sol. El racionalismo, como escuela, fue negativo cuando se transformó en un resumen de rígidos postulados que en definitiva no proponían otra cosa que una ley de aplicabilidad universal que fatalmente debía conducir a una actividad no-creadora de la arquitectura. Es cierto que el concepto de la vida había evolucionado de tal manera, que se hacía imprescindible que la casa fuera proyectada para servir eficientemente y probablemente tuvieran razón los racionalistas, al saludar a los ingenieros como a los verdaderos arquitectos del movimiento moderno. Y solamente una mentalidad ingenieril, tan próxima a la racionalista, podía lograrlo. Pero tal mentalidad creó una arquitectura en la que la imaginación, el espíritu creador y el poder del espíritu, jugaron un papel sumamente reducido.

La arquitectura racionalista se convirtió en un juego intelectual en donde la mente predominó sobre el espíritu. Prácticamente, cada problema tenía su solución con tal de seguir fielmente las indicaciones que figuraban en la receta. Felizmente Le Corbusier no se concretó a este parcial aspecto de la arquitectura: dueño de una personalidad sumamente versátil supo acomodarse a lo que las circunstancias le indicaban, pero siempre dentro de su línea racionalista. El BLOCK DE MARSELLA y la urbanización de la ciudad de CHANDHIGARH, son un ejemplo de su constante evolución creadora. Es induda-

ARQUITECTURA

ble que el racionalismo es una de las grandes tendencias arquitectónicas y ello se puede apreciar en la mayoría de las grandes obras de la arquitectura mundial: Brasil, México, EE. UU. y en general la mayoría de los países europeos certifican que esa arquitectura ha dejado huellas suficientemente profundas como para que pudiera ser subestimada.

La otra tendencia, el organicismo, tiene aunque parezca paradójico, las mismas raíces funcionalistas que el racionalismo, pero interpretadas desde un punto de vista totalmente opuesto. Siente y entiende los problemas del hombre contemporáneo y pretende lograr con su arquitectura las condiciones óptimas para que ese hombre pueda vivir honesta y dignamente. Acepta, aunque no diviniza, el acero, el cristal, el hormigón armado y en general los últimos avances de la tecnología moderna, pero fecundiza sus formas con un profundo y sentido estudio de la naturaleza, con el uso de los materiales en su estado casi primitivo y recurriendo a un exhaustivo empleo de la imaginación. Wright sostiene que la arquitectura orgánica es hija del funcionalismo, mas no es funcional tan sólo en lo que respecta a la técnica y al fin práctico del edificio sino también en lo que al aspecto psicológico de los moradores se refiere; es decir, un humano tratamiento, basado en una alta disciplina funcionalista cuya única finalidad es la rehumanización de la arquitectura, recurriendo para ello a la enfatización del lugar, del clima y de los materiales.

Frank Lloyd Wright es quien sin duda ha dado forma y sentido a esta escuela arquitectónica. Sin embargo, bastante tiempo atrás, Sullivan habló también de arquitectura orgánica pero en términos de "función y forma". Existe una gran diferencia conceptual entre las teorías estéticas de estos dos hombres. Primordialmente Sullivan habló y construyó para una democracia inexistente, factible solamente para una imaginación profética como la suya, mientras que Wright elaboró su credo en base a factores más concretos. Sullivan trabajó para que el hombre-masa fuera más hombre y menos masa en el conglomerado ciudadano, mientras que Wright partió del núcleo familiar. Sullivan fue el profeta de Chicago —ciudad urbana y cosmopolita— y Wright materializó las necesidades y aspiraciones del hombre común. Wright no exige que haya una razón para cada cosa y cree que la casa es una máquina para satisfacer propósitos comunes

y humanos, es decir una máquina estética. Comprende que tanto la madera, como el cristal o el hierro tienen un mensaje emocional que transmitir y por ello sus casas demuestran que los materiales están colocados en su justo lugar, no por un capricho más o menos espectacular sino por sus virtudes intrínsecas. La obra de este arquitecto se caracteriza por la perfecta compenetración de la casa con el suelo y la naturaleza y por la utilización de los materiales en su estado primitivo: vigas de madera chorreando resina, ladrillos crudos e imperfectos y piedras sin pulir. En las *Usonia Houses*, *Prairies Houses* y sobre todo en su *Taliesin III* es donde se manifiesta más claramente su tendencia por la horizontalidad, la continuidad del aventanamiento, los amplios aleros y los bajos cielorasos.

No entiende, o no quiere entender, el problema de la ciudad congestionada y vertical y, el retorno a la naturaleza es para él la única salida al caos urbano. La arquitectura de las praderas desarrollada alrededor de una planta cruciforme en la cual el hogar constituye el núcleo central de la casa que se integra sin esfuerzo con el espacio exterior, es, sin duda, la continuación de los "cottages" ingleses donde la vida era confortable y agradable en la quietud de la naturaleza.

Sin lugar a dudas la naturaleza es la clave de toda la filosofía wrightiana; esa naturaleza que es para Wright algo casi divino, por la cual profesa gran respeto. Basándose en ella y apoyándose en un severo racionalismo es que logra su particular y personal arquitectura que puede adquirir infinitos matices debido a la imaginación, intuición y sentimiento derivados precisamente del conocimiento y comprensión de la naturaleza.

Y del concepto tan opuesto que tienen de la naturaleza, proviene esa discrepancia casi intolerante que existe entre Wright y Le Corbusier. El primero se apasiona por ella, mientras que el segundo trata de dominarla con sus prismas puros. Las obras de Wright surgen de la tierra armoniosamente conectadas con la naturaleza por medio de espacios verdes que se introducen en el interior de una manera natural como lo hicieran los arquitectos japoneses desde tiempos inmemoriales. Ya no existe la diferencia entre "afuera y adentro". Todo es una unidad. Wright creó una arquitectura no-mecánica, una arquitectura orgánica que debe adaptarse según las cam-

ARQUITECTURA

biantes circunstancias, pues sus principios son esencialmente mutables. En su primera etapa recurre a la casa del Siglo XVIII con su gran hogar como eje central de la composición del cual se abren en forma cruciforme las distintas funciones que configuran una casa-habitación. Es un plan flexible, abierto y limpio en el cual se ha eliminado todo lo superfluo. Durante este período no usa el hierro y es muy reticente en el empleo de las grandes superficies vidriadas. Sus obras como consecuencia del empleo de aleros muy pronunciados, de bajos cielorasos y de reducidos aventanamientos y sobre todo por la utilización de materiales autóctonos como el ladrillo, la piedra y la madera, acentúan la sobriedad, la fantasía y el encanto casi romántico que se fecundiza por una original filosofía arquitectónica que afirma que la casa es un elemento estabilizador dentro de la incertidumbre en que se mueve nuestra sociedad.

Estas son las dos grandes tendencias y estos son los hombres que las capitalizan. Lamentablemente las dos son antagónicas e irreconciliables. Probablemente la sorda oposición e intransigencia que se dispensan tengan su origen en distintos complejos. Por una parte Europa y América son civilizaciones culturalmente separadas por siglos. El europeo, por esa permanente visión de los monumentos históricos, necesita una mayor conciencia intelectual para poder pensar, interpretar y reaccionar contra ese pasado que lo obsesiona; necesita una mayor conciencia crítica y una mayor elaboración cerebral para poder resolver los problemas que le plantea una "elite" intelectual, mientras que el americano libre en cierto sentido de esas ataduras estilísticas, no tiene necesidad de mayores elucubraciones teóricas y es por ello, tal vez, que las obras de Wright dan esa sensación de realidad, de algo surgido naturalmente de la tierra y en las cuales el romanticismo de Whitman parecen darles un digno marco poético.

Por otra parte ambos arquitectos padecen de un complejo de incompreensión y petulancia que los aleja cada vez más de la realidad. Y sin embargo la controversia entre ambos es puramente formal. "La casa es una máquina para vivir" (Le Corbusier). "La casa es una máquina para vivir del mismo modo que el corazón es una bomba aspirante-impelente" (Wright). "Gimnasia estética" califica Wright la arquitectura de Le Corbusier y éste a su vez considera "pinturas arquitectónicas hechas con los dedos" a las creaciones del americano.

La arquitectura de Le Corbusier está pensada para el hombre que ha superado, por medio de sucesivas abstracciones intelectuales, las aberraciones del "art nouveau" y del cubismo extremista, mientras que la casa de Wright es el refugio para el hombre natural, para el descendiente del pionero americano que desarrolló su vida alrededor del hogar y que se mantuvo en él confiado en el resultado de su propio esfuerzo. Le Corbusier es cerebral y Wright intuitivo. Lo que éste entiende por arquitectura orgánica es, en esencia, lo que pensaba su maestro Sullivan: "Recordando mi infancia junto a las colinas de Wisconsin: el cielo como impecable toldo, los árboles como pilares hacia el firmamento, la tierra creando su calor y su frío a través de las estaciones; rocas en los litorales, flores en los jardines, tierra en los caminos: los materiales perfectos de construcción empleados en cada lugar para distinto oficio. Y en medio y en el fondo de la naturaleza el hombre, integrado a su paisaje, viviendo su recuerdo y manejando su destino. Esta fue mi escuela de arquitectura y mi filosofía ésta: Toda gran arquitectura crece como una respuesta a las necesidades de cada hombre".